um estudo sobre

ARTE DA FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

para

ARTE E FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

ricardo mendes
pós

julho/82
eca-usp

ADVERTISEMENT!

One Dozen Non-Reversed Ferrotypes, showing different positions and styles, suitable for studies of positions, and for show, with one half-pound bottle of Collodion, will be sent to any address for

$5.00

One-half Dozen of the same, with bottle of Collodion for

$3.00

Orders accompanied by the Cash will be promptly filled.

Address

E. M. ESTABROOKE,

31 UNION SQUARE,

NEW YORK.

Extraído de "The Ferrotype and how to make it"

A idéia era simples, e talvez por isso mesmo tão precária: estudar certos exemplares disso que se pode chamar de literatura fotográfica - no caso manuais publicados durante os primeiros anos da fotografia - de modo a detectar traços da 'imagem da fotografia' vinculada através desses textos, detectar conceitos sobre a 'por eles' denominada 'Arte da fotografia'. Obviamente tudo isso faz parte intrínseca de uma história da produção no aspecto que lhe é mais relegado a segundo plano usualmente: o ensino, o aprendizado. Como se formavam os primeiros fotógrafos? Qual a origem desses operadores? Como durante esse aprendizado, formal e/ou informal, eles adquiriam informações sobre códigos de representação, tinham consciência ou não desse aspecto, qual a relação com os seus instrumentos de trabalho, e qual o grau de envolvimento com o processo,ou melhor, como era esse pensar o processo, reflexão que se atualiza durante o próprio fazer?

Uma posição inicial do trabalho: tentar encarar os manuais como objetos de igual importância no processo histórico fotográfico quanto as fotografias em si e não mera via para o estudo da imagem. Manuais, tratados, compêndios, depositários do fazer: a tentativa de transmitir o conhecimento.

E como entremeado ao 'técnico' é informado ao aprendiz a complexidade do processo representacional?

Como material de trabalho:

(1) The History and Practice of the Art of Photography, de Henry H.Snelling. Um dos primeiros compêndios a reunir material sobre daguerreotipia enfocando os aperfeiçoamentos do processamento desenvolvidos na América. Editado em 1849 em New York.

(2) The Silver Sunbeam, de John Towler. Lançado em 1863, e

(3) The Ferrotype and how to make it, de Edward M. Estabrooke(1872).

A razão da escolha era simples: era o único material disponível graças a série de facsímiles da Morgan & Morgan Inc.

Claro, o intervalo de tempo era muito grande entre eles. No

entanto o fato do primeiro manual ter sido um inventário inicial dos processos desenvolvidos em daguerreotipia na América e o The Silver Sunbeam representar uma das mais importantes publicações do século XIX - nove edições até 1879 e três edições em espanhol entre 1876 e 1890 - davam a eles uma carga de representatividade aparente.
A distância da América em relação a nós introduzia uma dificuldade, além do fato de grande parte da bibliografia disponível ter um enfoque da história inicial da fotografia a partir da Europa, chegando a América sem maiores detalhes sobre o período formativo neste país. A dificuldade da língua tornava-se mais relevante na medida que muitas informações de interesse da pesquisa podiam ser obtidas ao nível da área de integração do idioma com o imaginário social.
Ao mesmo tempo cobrindo os manuais informações sobre o período formativo entre 1840 e 1870, era introduzido outro problema: se a intenção era detectar a visão da fotografia, dados sobre códigos de representação,uma recuperação da sintaxe vinculada via literatura técnica, então o grande intervalo entre as publicações e o fato de nesse período serem geradas superfícies e tipos diferentes de processos de registro fotográfico tão diversos como daguerreótipos, calótipos, ferrótipos...positivos diretos e o sistema de negativos com aspectos gráficos/processos de decodificação/leitura com 'certa'autonomia, isso tudo não poria em xeque a validade do trabalho? Talvez, de qualquer forma o importante era estar consciente do erro, da possibilidade e esperar que a mudança de qualidade dos registros pudessem até por em relevo a sintaxe vinculada pelos textos.

Além disso,

(François)"Gouraud deve receber o crédito por ter publicado o primeiro manual fotográfico escrito neste país.(EUA) Foi impresso em Boston no verão de 1840 e descrivia o processo do daguerreótipo, bem como um 'método provisório para fazer retratos humanos'."
(in Robert Taft - Photography and the American Scene - pág. 42-43 / a partir de agora denominado apenas como Taft)

Taft também informa sobre a primeira tradução a aparecer na América do manual de Daguerre, que foi feita pelo Professor J.F.Frazer da Universidade da Pennsylvania e publicada num número de 'Journal of the Franklin Institute'(v.28) de novembro de 1839.(Taft-p.461)

Como ajuda para melhor definir o que se procura com este trabalho é necessário se apropriar de um conceito desenvolvido por W.Crawford a partir do trabalho de William Ivins:

"Em fotografia, a sintaxe é tecnologia. É toda e qualquer combinação de elementos técnicos em uso. A combinação determina como a tecnologia pode ver e então estabelece os limites do que os fotógrafos podem comunicar através de seu trabalho." (in The Keepers of Light, de William Crawford - pág.7 - a partir de agora denominado somente como Keepers)

De início eu alteraria o final para: a combinação determina através do grau de consciência (e domínio) do fotógrafo sobre o processo quanto a tecnologia pode ver o que o fotógrafo quer que ela veja e então...

No entanto não pareceu possível formar um quadro distinto sob esse angulo através da leitura dos manuais, que fosse muito além da percepção de solidificações de certos fragmentos de códigos(?). Culpa talvez até de não se saber o que era ou não dados de sintaxe. Mas em troca podia-se inventariar e sentir a evolução de certos pontos mais abrangentes como: a visão da fotografia e o seu papel, o fotógrafo e suas qualidades enquanto produtor, a estrutura de produção (uma das).

É claro que parece ser possível, mas não exequível no momento, o historiar de um aspecto da sintaxe fotográfica ao nível do processamento químico: a procura do controle sobre a curva de sensibilidade, a busca do controle de tom, ao mesmo tempo que seria necessário ter noção do processo de formação de uma terminologia sobre aspectos gráficos (como meio tom, definição,

textura), entendida como um código verbal (transcrição da leitura visual) necessário para o processo de troca de dados. Seria necessário um apuro extremo, além do fato desses livros selecionados enfrentarem a barreira de corresponderem a um 'state-of-art' de três momentos distintos dentro da evolução da fotografia.

'O pulo na sintaxe, na sua capacidade de informação, dá-nos a ilusão única de que o mundo também saltou repentinamente.'

"Nós podemos ver isso acontecendo quando observamos esses períodos quando a sintaxe fotográfica deu um salto pra frente: exemplos notáveis são a introdução do processo de colódio no início da década de 1850 e da camera de mão na década de 1880. Nas fotos feitas depois, o mundo surge como se abruptamente alterado - o passado parece como uma coisa mais próxima. O mundo estava de fato mudando, mas não tão rapidamente como a própria fotografia.(...)O passado não se afasta de nós num ritmo majestoso e firme, mas em repentinos ajustes sintáticos. Registrada fotograficamente, a história tem seus espasmos. Filme e televisão, os descendentes sintáticos da fotografia aceleraram grandemente esta condensação do sentido de tempo histórico."
(Keepers - p.13)
A descontinuidade do espaço-tempo motivada pelo pulo da sintaxe.

Isto ao nível tecnológico, em que esta é mais evidente. Mas não existe uma sintaxe exclusivamente tecnológica, ela se estende ao sistema de produção-veiculação do objeto fotográfico. De uma sintaxe da camera, da exposição a uma sintaxe da ampliação (print syntax), mas ao tornar determinados tipos de registros mais acessíveis ou por tais possibilidades de registro se encontrarem em paralelo com outros tipos de representação já usuais, estrutura-se todo um sistema de produção - um espaço de geração e consumo.No momento que a sintaxe ganha a escala da economia, ela não se limita mais à tecnologia.
Pense por exemplo no retrato, ainda de estúdio nos anos de 1880 a 1900 - o retrato distante do espaço cotidiano como permanência de códigos.

Enfim a sintaxe com base imediata na tecnologia, mas em verda de uma sintaxe do sistema, ou melhor, sistemas fotográficos. Isso tem validade para o século XIX também em função das diferentes qualidades de registros - positivos diretos (dos daguerreótipos aos ferrótipos) processos paralelos sem prata, além dos aspectos de produção profissional, amadora/ aficcionado...

Abrindo o conceito de sintaxe, o resultado do trabalho torna-se até satisfatório, muito embora os dados ao longo dos três manuais não se apresentem com homogeneidade em intensidade ou orientação.

(1) The History and Practice of the Art of Photography; or the production of pictures through the agency of light.
Por Henry H.Snelling.
New York, G.P.Putnam editor.

O momento histórico - 1849 - O processo em voga é o daguerreótipo e na América uma série de aperfeiçoamento são feitos no processamento original de modo a permitir não só uma sensibilidade maior, mas também um controle maior desse registro. E isso acarreta a fama de excelência aos registros americanos nesse suporte. Nesse momento o talbótipo estava na América prestes a cair em domínio público já que como informa o próprio livro,o prazo de uso obrigatório do processo por quem registrara a patente de modo a efetivá-la,estava se encerrando. Daí as informações sobre este processo serem restritas dentro deste manual e o grau de qualidade dos resultados de fotografia sobre popel serem irregulares.
Num aspecto o compêndio se diferencia em parte dos outros dois: os dados sobre a estrutura de produção são aqui pouco relevantes. E isso não se explica pelo público a que se dirige esta e as outras publicações:
"...os daguerreotipistas - especialmente os jovens iniciantes."
(prefácio - History and practice - p.v)
"...o propósito para o qual eu delinei o meu trabalho, a saber: fornecer um sistema completo de Fotografia, que permita a qualquer cavalheiro, ou senhora, que possa desejar praticar o ofí-

cio, por lucro ou passatempo, possa fazê-lo sem o problema e a despesa de obter informações de professores, que em muitos casos de meu conhecimento impediram as pessoas de adotar a profissão."(prefácio - History and Practice -p.vi)

Isso leva a um ponto importante: estes três manuais aparentemente, embora acredite que em geral a literatura fotográfica seja igualmente orientada, visam mais os amadores (e aficionados) que aos profissionais ou candidatos a. É mais uma impressão que uma constatação, mas de qualquer forma o papel representado pelos amadores nestes anos formativos (amadores apenas no sentido monetário- produção para mercado) sempre foi destacado pela historiografia tradicional. Por que? Talvez em função da pesquisa. Tem-se a impressão que justamente a liberdade da pressão econômica dos mais proeminentes, como J.Cowler autor de The Silver Sunbeam, permitiu coisas como a própria literatura ,e talvez até maiores pesquisas em áreas de registro que não o retrato, como a paisagem e aplicações científicas como a foto celestial. Ainda mais nesse momento particular em que se destaca um número razoável de praticantes oriundos de outras áreas de pesquisa científica.

Outro ponto que pode por em questão o papel da literatura técnica na formação dos fotógrafos, independente de área, é a própria escala do sistema de controle de patentes nos EUA. Isso pressupondo que domínio de patente implicava em sistema próprio de informação ao usuário.

Patentes e fiscalização assustam os três autores com igual importância:

(1) em The History and practice of the Art of Photography - "Eu tive conhecimento muito recentemente, que, segundo a atual legislação sobre patentes dos Estados Unidos, toda patente estrangeira é obrigada - invenção ou descoberta - a ser posta em prática no prazo de oito meses após o registro, ou então sua patente é confiscada. Em relação a patente do calótipo do sr. Talbot, este prazo acabou, se já não há muito, de expirar e meus compatriotas tem agora perfeita liberdade para se apropriar caso lhes interesse." (p.12-13)

(2) em The Silver Sunbeam -

"Os colaboradores em investigações sobre estereo-

grafia na Europa, mas em especial na Grã-Bretanha, começando com a realeza e indo até a 'gentry' rural, são muito numerosos, inteligentes e, acima de tudo, muito comunicativos. Eles não registram patentes por suas descobertas, não fazem comércio com segredos, coisas odiosas que os espíritos nobres evitam. E é a tão virtuosa hoste de fiéis soldados no campo da estereografia que nós devemos atribuir as riquezas de nosso conhecimento." (p.167)

(3)em The Ferrotype and how to make it, o autor menciona o hábito de se considerar então qualquer tipo de aperfeiçoamento num processo fotográfico como um 'processo novo', daí requerendo patente, como ele acha tratar ser o caso do próprio ferrótipo com suas licenças para salas existentes nos primeiros tempos. "Muito dos meus leitores, sem dúvida, que estavam neste ramo naquele período, recordam-se de como 'se traíram' quando o 'agente', com sua aparência solene e uma mala gorda, fez sua primeira aparição no estabelecimento e apresentando seus produtos, pediu vinte e cinco, cinquenta, cem, duzentos e trezentos dólares por uma 'licença para sala'."(p.71)

Se a área de patentes estava tão desenvolvida, se existiam como no início da ferrotipia licenças para salas, se o campo da indústria e dos pontos de distribuição se estendia por toda costa este,avançando até o Missouri no centro-oeste e o Texas ao sul (veja anúncio em The Ferrotype - sem Registração - de Blessing & Brother em Galveston - 'The only regular stock house in Texas'; também distribuidora das máquinas de costura Wilson) na década de 1870, se dez anos antes a concentração em New York de fabricantes e distribuidores era apreciável (ver anúncios ao fim de The Silver Sunbeam), muito provavelmente não cabia aos manuais o papel fundamental de acesso ao processo fotográfico.

Só para lembrar e localizar no espaço-tempo a discussão: o Texas fora anexado em 1845, Louisianna - nome dado a região centro-oeste da América - em 1803 era comprada, sendo a unidade continental efetivada em 1848 com a inclusão da Califórnia. em 1860 era estabelecido uma ligação de correio a cavalo entre o Missouri e a California que levava cerca de dez dias para realizar a entrega de um ponto a outro. O Missouri, parte da Louisianna, elevado a estado em 1821, já possuia em 1848 um distri

buidor de material fotográfico, quem em 1872 ainda existia, anunciando seus quase vinte e cinco anos de atividade no The Ferrotype and how to make it (propaganda sem paginação): 'The Little Giant' em St. Louis.
De qualquer forma em 1863 a área de literatura já devia ser significativa. Segundo Newhall, no prefácio da edição facsímile de The Silver Sunbeam: "Desde 1839, quando a fotografia foi introduzida a partir da França e da Inglaterra, mais de 70 manuais similares(ao Silver) foram publicados na América e quatro revistas sobre fotografia estavam em circulação. Destas a 'Humphrey's Journal of Photography' era a mais velha; fundada em 1850 como 'The Daguerrian Journal' fora a pioneira entre todos periódicos fotográficos do mundo." (s.p.)
Os anúncios ao final de The Silver Sunbeam incluem também uma lista de publicações a venda pelo editor Joseph Ladd, sediado em New York, englobando dez tratados, dos quais três se deviam a S.D.Humphrey, sendo o referente ao 'Daguerreotype Process' uma quinta edição. Ainda que nessa época as edições fossem de mil exemplares usualmente. Falando nisso o 'The Photograph Manual' estava na oitava edição e o'Waldack's Treatise on Photography', que lançara aquele ano o suplemento 'The Card Photograph', estava na terceira edição. Todos eles com preços girando entre 25 cents (o 'Practical Manual of the Collodion Process' de Humphrey) e um dolar e vinte e cinco cents como o Hardwich's Photographic Chemistry', que incluia a 'prática do processo do colódio'(além de ser provavelmente de procedência inglesa, já que o autor era !! conferencista sobre fotografia no King's College em Londres). De qualquer forma preços que ná época deviam permitir uma divulgação fácil.

E a literatura não se resumia só a isso. The Ferrotype traz notícias sobre um tipo de publicação que pode ter tido um papel importante - a associada a fabricantes e distribuidores. V.M.Griswold, de Peekskill, NY, era o 'inventor e patenteador das placas 'Ferrótipo'', que ele manufaturava com grande sucesso em Lancaster, Ohio, e em Peekskill, NY. Ele era editor e proprietário de um periódico chamado 'Camera', distribuido gratuitamente em conexão com o seu negócio.Tentava assim possivelmente quebrar a patente do inventor do processo - Hamilton L.

Smith de Gambier, Ohio - registrada em 1854.(conforme The Ferro type and how to make it - p.69-70 - a partir de agora denominado Ferrotype)
É difícil por tudo isso pesar a efetividade dos manuais no que toca a importância dentro do processo social de aprendizado, seja formal ou informal, qualificativos que me parecem variar em conformidade com o nível de complexidade do sistema em questão. Acrescente-se a isso que o desconhecimento do ponto relativo a imagem e autoimagem do pesquisador/do sábio no século XIX na América e também da evolução do papel do aficionado, do amador, dos pesquisadores de outras áreas atuando em fotografia durante o período em questão, todo esse desconhecido universo impede a existência de um sistema de valores que nos permitar pesar adequadamente as opiniões dos autores dos livros selecionados.

Quanto a falta de dados sobre estrutura de produção ao nível do estabelecimento fotográfico, retomando a discussão, ele é evidente em The History and Practice of the art of photography. Como se verá mais adiante, The Silver Sunbeam no seu texto, embora informando com baixa freqüência, permite balizar aqui e ali a existência ao menos de um local/sistema de produção fotográficos. No caso extremamente particular do The Ferrotype esse tipo de informação ganha uma qualidade e uma magnitude que permite recuperar parte do funcionamento, da sistemática de atendimento de um estúdio.

Mas o que é fotografia para o autor do The History and Practice, N.Snelling? O que é o fotógrafo?
Pode se começar por um trecho do livro, não escrito por ele, mas por uma das pessoas mais importantes no que toca a estrutura americana de distribuição de produtos fotográficos, a quem o livro é dedicado: Edward Anthony.
"Um bom daguerreotipista não é de forma alguma uma mera máquina que segue um certo conjunto de regras fixas. Sucesso nesta arte requer capacidade pessoal e gosto artístico num grau muito maior que o público desinformado geralmente imagina; de fato, mais do que é imaginado por nove décimos dos próprios daguerreotipistas. E nós vemos como um resultado natural, que enquanto o campo en-

volve milhares de adeptos, poucos chegam a algum grau de eminência. Isto porque eles vem seus negócios como meras operações mecânicas, e não tendo nenhum objetivo ou vaidade além de ganhar o seu pão diário; eles calculam o que será uma porcentagem razoável no custo de suas placas, estojos e químicos, deixando o INTELECTO, que também é CAPITAL como o resto (quando ele é exercitado), inteiramente fora de questão." (History and Practice - p.VI)

Primeiro ponto : intelecto vs vil comerciante

Antes de continuar é necessário realizar uma nova quebra, aproveitando a menção a E.Anthony, para melhor localizar o tema historicamente:

(1)A menção e a dedicatória do livro a Edward Anthony se explica porque foi através dele que Snelling, o autor, fez seu aprendizado em daguerreotipia e o pôs em contato com o meio fotográfico de renome em New York da década de 1840.

(2)Essa menção, que é reiterada ao longo de todo manual através de sua indicação como fonte segura de produtos fotográficos, traz a baila a questão da literatura técnica e seu apoio 'maciço' na propaganda dos fabricantes e distribuidores. Sejam as revistas ligadas a companhias como então era o caso citado de 'Camera' ou a 'Kodakery' do início deste século, ou ainda as atuais revistas de fotografias que vem escondidas atrás de caixas de som.

Uma dúvida possível, devido a tal relacionamento, é o grau de dependência dos editores, o favorecimento de certos processamentos e até a valorização de determinados comportamentos sintáticos.

Se The History and Practice of the art of Photography mencionava Anthony, os anúncios deste distribuidor veiculados no manual sobre o ferrótipo aqui analisado se referem a The Silver Sunbeam como uma publicação da casa. Esse tipo de relacionamento é similar também com The Ferrotype, já que seus editores - Catchell & Hyatt - são distribuidores com lojas em Cincinnati, Ohio e Louisville, Ky, conforme anúncio incluso no próprio livro.

Esse aspecto financeiro deixa em dúvida sobre uma eventual

dependência econômica do setor de literatura técnica em função talvez de uma pequena circulação. Lembrando o anúncio do editor Joseph Ladd no The Silver Sunbeam os preços não 'pareciam' exagerados. Assim em 1863 a média para os livros girava ao redor de um dólar, o Humphrey's Journal of Photography tinha cada exemplar vendido antecipadamente por 12 cents. A assinatura dessa revista custava dois dólares ao ano, enquanto o anúncio de uma página chegava a 150 dólares por ano. Não tão caro, mas...

(3)Quanto a E.Anthony propriamente, ele "se tornou um fotógrafo profissional por volta de 1842. Deixou a prática do daguerriotipia para tornar-se um distribuidor de materiais para daguerreotipia em New York por volta de 1847. Embora inicialmente um importador de material fotográfico, ele logo veio a fabricar seus próprios produtos até produzir todos materiais necessários a prática da arte./ Em 1852 Edward fez sociedade com seu irmão Henry, mudando o nome da firma para E.&H.T.Anthony & Co. em 1862. Durante a Guerra Civil os Anthony contribuiram na documentação do conflito ao publicar muitos cartes-de-visites e estereografias de Mathew Brady. O nome da firma continuou sem mudanças até 1901 quando uniu-se com Scoville & Adams Co. para formar a Anthony & Scovill Co, que foi reorganizada em 1907 como a Ansco Co."(capa final do catálogo da firma Anthony para 1891 - Illustrated Catalogue of Photographic Equipments and Materials for Amateurs)
E tudo isso resultou na atual GAF americana.

Retomando a The History and Practice of the Art of Photography, e ao tema da visão de fotografia, tem-se no capítulo IV, que trata de alguns avisos e sugestões ao profissional:
"Impaciência é um grande impecilho para o sucesso total, e combinada com preguiça é um inimigo decisivo. Além disso, ninguém pode sobressair-se em Fotografia quando não possui um gosto natural pelas belas artes, que não seja rápido em discernir graça e beleza, que não tenha consideração pelos princípios da perspectiva, do escorço e outras regras do desenho, e que se inicie em fotografia apenas pelo desejo de ganho - sem a menor ambição para subir ao primeiro escalão tanto na prática como

na teoria. Não existe nenhuma profissão ou carreira em que uma atitude desmazelada não se denunciará e nenhuma onde seus efeitos serão mais aparentes do que nesta."(History and Practice - p.39)

Segundo Ponto: All Things in order

"A fim de ser notório em qualquer atividade, nós devemos nos organizar e conservar todas coisas em ordem. Na sua sala de recepção e exibição, deixe que o asseio prevaleça; ... Seus mostruários, junto a entrada, devem ser conservados bem limpos.Eu tenho frequentemente ficado com desagradável impressão quando tento examinar retratos n[a]s vitrines d[e] nossos artistas debaixo de camadas de gordura e marcas de dedo sobre o vidro e a moldura. Acredite, não é por outra razão muitas vezes que se perde um bom freguês.

"Na sua sala de trabalho, a poeira deve ser cuidadosamente evida.(...) Não existe lugar no seu estabelecimento onde deve se ter maior cuidado em busca da ordem e limpeza, o que irá prevenir muitas falhas atribuídas a outras causas. 'Um lugar para cada coisa, e cada coisa em seu lugar', deveria ser a máxima absoluta para todos artistas. Não obrigue as damas, ao entrarem do seu estabelecimento, a disserem - 'Aquele sr. é um homem desmazelado, veja como meu vestido ficou arruinado por sentar numa cadeira que parecia saída da cozinha da cada de um cabineiro de trem e que não tivesse sido limpa a seis meses'." (History and Practice - p.39-40)

Isto não é uma visão da atividade fotográfica?
Não sei. É perigoso abstrair um ponto como esse a partir de citações pouco frequentes num texto. Mas isso não estabelece de qualquer forma uma tônica? Dedicação e zelo, gosto natural pelas belas artes, Art of Photography, querendo traduzir-se mais como arte do que ofício. Não seria possível, tendo em conta essas citações, ler o livro e detectar talvez uma pregação em função da necessidade de um domínio da relação técnica/representação? Ainda que no caso um tipo já consagrado de representação.

O bom artesão vs o vil comerciante.

Sendo tudo isso uma bobagem ou não, de qualquer forma pode se entendê-la como reflexo de uma possível particularidade do desenvolvimento da fotografia na América: a ocorrência de um grande número de adeptos sem que se possa atribuir a nenhuma importância ao fato ocorrido na Europa de transferência de artesões de áreas de gravuras e pintura-miniaturista para a atividade fotográfica(?). É uma hipótese, frente ao meu desconhecimento do processo histórico americano, mas seja bem: essa transferência deve ter ocorrido, mas com pouca, ou menor, importância, em especial no interior do continente, e os neófitos talvez na busca de novas colocações e na tentativa de explorar um mercado interior, não urbano, não dispusessem do nível necessário de informação e de 'uma disponibilidade ante o fazer'(?).

Origem e formação do profissional.

".. os anos de 1839 e 1840 compreenderam um período de uma depressão financeira extremamente severa que já se iniciara em 1837 e indubitavelmente existia uma quantidade considerável de desempregados. Como resultado desta condição a possibilidade de crescimento de uma nova profissão atraiu as esperanças e desejos de um número considerável de indivíduos. Ainda a possibilidade de trabalhar numa nova profissão estava a vantagem de que só era necessário um pequeno capital; tudo que era preciso era uma sala com janela e o equipamento relativamente barato de Wolcott ou 'the cigar box and spectacle lens' de Draper."(Taft - p.39)

É lógico que situação em 1849 era bem diferente de 1870 com o boom do ferrótipo que deve ter sido seguido por um rebaixamento na qualidade de produção, embora o tom das citações faça pressupor uma situação parecida ao longo desses trinta anos.

De qualquer forma, citando Beaumont Newhall segundo ele o editor da quarta edição do The Silver Sunbeam acreditava existir em 1864 a quantia de 12 a 15 mil fotógrafos nos Estados Unidos.

Ora, levando ainda em consideração as estatísticas citadas por Robert Taft (p.61) o número de fotógrafos em 1850 era de 938 profissionais(pop.23 milhões), em 1860, 3154 (pop.31 milhões) e em 1870, 7558 (pop.59 milhões). (fonte: U.S.Decennial Census Reports)Taft acredita ser possível alterar o dado referente a 1850 para um total de 2000 profissionais, já que o censo só in

dica a ocupação principal (p.60).
Embora meio disparatados, os números ajudam a dar uma idéia da velocidade de crescimento e ajudam a pressupor que a qualidade de formação não podia ser uniforme.
Mas não será que esta sendo misturado a visão sobre fotógrafo e diligência do trabalho com meras indicações de limpeza para funcionamento do processo? Não sei. De Qualquer forma,nota-se ao longo dos outros manuais uma pressão para deixar de forma distinta separado o bom profissional, o bom artesão, do vil comerciante, do mero cumpridor de regras. É lógico que isso vem entremeado de momentos ambíguos, basta ver como se confunde a questão de disciplina e ordem entre uma abordagem técnica (o processamento) e o zelo do comerciante (a referência à impressão dos clientes).

Como começar propriamente em termos estéticos?
Uma sugestão: . pela produção básica(inferida do texto) o retrato de estúdio e inventariar aspectos ligados à pose e os estilemas presentes.
. pelo despertar da relação técnica/representação, pelo direcionamento da atenção do leitor nesse sentido.

Tomemos o último ponto:

"Suponha que nós desejamos copiar através do Daguerreótipo, ou pelo processo do Calótipo, qualquer objeto altamente e coloridc - azul, vermelho e amarelo, predominando como exemplo - a última cor reflete a maior quantidade de luz, o azul, a menor; mas os raios provenientes da superfície azul irão causar a impressão mais intensa, enquanto as radiações vermelhas trabalham mais lentamente e a amarela permanece inteiramente inativa. Isto é responsável pela dificuldade experimentada ao copiar folhagens de um verde luminoso ou retratos de tons quentes; e as imperfeições de um retrato em Daguerreótipo de uma pessoa com sardas devem-se as mesmas causas : a alta proporção de raios amarelos e vermelhos entrando na composição de ambos."
(History and Practice - p.23-24)
"Daguerreotipistas, ignorantes desses dados, estão muito acostumados a culpar pela falta de sucesso as placas ou químicos, ou qualquer coisa menos a causa real, e seria melhor ter estes fatos constantemente na memória e tentar evitá-los o máximo possível. Isto pode ser conseguido numa certa medida pela escolha da locação ou pelo uso de vidros azulados nas suas janelas,

ou uma tela de papel azul fino que pode ser interposta entre a luz e o modelo. Ao selecionar temas, todos contrastes em cor acentuados devem ser evitados e os modelos para retratos devem ser prevenidos para não usarem qualquer coisa que possa produzir o efeito falado - vestidos escuros sempre são os melhores."
(History and Practice - p.24)
Primeira dúvida: este como os outros dois manuais não levam através deste 'defeito'sintático a um pensar sobre a relação técnica/representação ou a qualquer reflexão/contato maior com o processo de registro fotográfico. Em alguns casos, os estilemas tem seus motivos na técnica, mas sempre estes impecilhos muitas vezes se solidificam enquanto parte dos códigos de representação. Por exemplo a posição rígida e o ponto de apoio persiste nos retratos de estúdio até por volta de 1900 quando o processo permitia o registro do movimento.

É possível recuperar nos manuais antigos 'limites' do registro como é o caso dos primeiros retratos de base fotográfica que o The History and Practice of the Art of Photography [illegible] :
"De início seu objetivo era somente fornecer ao seu estúdio trabalhos sobre a natureza, mas seus experimentos o levaram a crença da praticabilidade de conseguir retratos pelo processo e ele foi indubitavelmente o primeiro cujas tentativas foram acompanhadas de sucesso. Pensando então que era necessário colocar os modelos sob uma luz muito intensa, os retratos foram todos tomados com os olhos fechados."
(History and Practice - p.8-9)
O mesmo se coloca quanto ao que se segue:
"Na presença de uma grande superfície branca como uma blusa ou o lenço de uma dama, um pedaço de tecido escuro (um mascaramento temporário feito com um tecido amarelo é o melhor) pode ser colocado sobre ela, mas rapidamente retirado quando o processo de exposição está a um terço do final."
(History and Practice - p.41)
Curiosamente nunca se sugere ao longo dos três manuais trabalhar no limite de possibilidade do suporte, sempre se traz para o limite representacional consagrado e não registrável. Seja ao nível do trabalho sobre a forma plástica - o mau registro do amarelo, seja na dificuldade de tratamento do movimento partindo para a recriação de cenas cotidianas como certas ima-

gens de acontecimentos urbanos falseadas em estudio.
De qualquer forma existe uma tentativa de passar um conhecimento ao nível de variação da sintaxe no seu aspecto mais imediatamente técnico como é o caso dos 'líquidos aceleradores': algumas vezes atuavam muito rapidamente, "outras dando um tom mais agradável para a imagem muito embora não apresentassem tanta presteza nessas operações, ou em outras palavras, não fossem tão sensitivos à ação da luz. Estes são escolhidos pelos Daguerreotipistas de acordo com seus gostos e preocupações."
(History and Practice - p.65)
Além disso alguns desses aceleradores como o cloreto de bromo permitiam que alguns daguerreótipos fossem "obtidos em meio segundo, e então assuntos muito fugidios podiam ser representados, fazendo deste o melhor composto para registrar crianças. Tão rápida é sua operação que mesmo pessoas ou animais podem ser fotografadas no ato de andar."
(History and Practice - p.68-69)

O retrato de estúdio.
A pose: "Ao tomar retratos, a configuração do modelo deve ser minuciosamente estudada para permitir que você possa colocar ele ou ela numa posição a mais graciosa e cômoda de ser obtida. Os olhos devem estar fixos em algum objeto um pouco acima da camera e deslocado para um lado - mas nunca na direção ou sobre a camera; esta última posição geralmente dá uma expressão parada, tola, um ar de espantado, carrancuda ou doentia. Cuidado também é necessário no que toca a mãos e pés, seja qual for a posição, para que não estejam muito pra frente ou pra trás em relação ao rosto quando este está focado."
(History and Practice - p.41)
"Um efeito muito agradável é dado aos retratos introduzindo atrás do modelo uma gravura ou outra imagem - no caso de pintura evite aquelas em que predominem tons quentes, ãncandescentes. O tema dessas imagens pode ser adequado ao gosto ou ocupação da pessoa cujo retrato está sendo feito. Isto acrescenta muito ao interesse do retrato que é de outro modo frequentemente desinteressante, fria e inanimada."
(History and Practice - p.41)

A noção de fotografia e reprodutibilidade.

Como diz o próprio Anthony na sua carta apresentada no início do livro: "A arte de tomar fotografis sobre papel, da qual o seu trabalho trata numa extensão considerável(nem tanto, vinte páginas num livro de cento e trinta), atraiu até agora muito pouca atenção neste país, embora destinado, caso acredito plenamente a obter uma importância muito superior a que o Daguerreótipo teve."(History and Practice - p.vi-vii)
Persiste uma sensibilidade à reprodutibilidade, muito embora associado mais a transferência para um processo de gravura.Assim falando sobre as possibilidades de transformar o daguerreótipo numa matriz (talvez por um controle maior do processo de impressão do que o processamento químico fotográfico) tem-se:
"Se, como tem sido afirmado, o aço pode ser tratado de forma a tornar -se suficientemente sensitivo para registrar impressões fotográficas, a que revolução a arte da gravura estará sujeita pela descoberta deste processo."
(History and Practice - p.85)
De qualquer forma o processo do Calótipo não estava 'preparado' para a reprodutibilidade: "As imagens em calótipo quando preparadas como nós indicamos, possuem um tom amarelado, que impede o processo de obtenção de cópias a partir delas." (amarelo não actínico)"Para remediar este defeito, o sr. Talbot imaginou o seguinte método."(History and Practice - p.102)
Talvez falte informações, mas o método não passava segundo a descrição de uma segunda fixação a base de hipossulfito de sódio mais efetiva e demorada (ten minutos) em relação a mera lavagem indicada pelo processo. O autor ainda menciona que com tal tratamento as imagens tornavam-se mais permaente.
É até cômico, observando a partir de hoje.
De qualquer modo existe a indicação que após algumas cópias era necessário submeter o negativo a um tratamento, já que a imagem começava a apresentar algumas vezes um esmaecimento.
(History and Practice - p.102)

A questão de cor que poderia acrescentar algo quanto a visão da fotografia não ajuda muito, apenas dá uma mostra do desinteresse do autor pelo tema. Essa posição teria um paralelo com a simplicidade recomendada por exemplo ao cenário para

os retratos de estúdio já mencionado?
"Eu duvido muito da propriedade em colorir daguerreótipos, já que sou da opinião que eles ganham - se tanto - muito pouco com a operação, ao menos da forma como é geralmente praticada no momento."(History and Practice - p.76)
O que não impedia alguns conselhos na área: "Ao colorir faces masculinas será necessário usar tons mais escuros com mais liberdade, de acordo com a tez do modelo. Para mulheres, os tons mais quentes devem predominar, e visando dar aquela transparência tão universal com o sexo frágil e que dá tanto encanto e beleza a face - um pouco de branco pode ser judiciosamente misturado com as colorações avermelhadas nas áreas mais luminosas da face."(History and Practice - p.131-132)
O engraçado da reação negativa a cor é o fato dela ser comum aos três manuais, embora indo em direção contrária exista uma informação no livro de Robert Taft de que a terceira, quarta e quinta patentes americanas na área de fotografia estão voltadas para processo de 'colorir'daguerreótipos.(Taft - p.45)

Essa simplicidade de negação do uso da cor tem seu paralelo no tratamento severo indicado para o retrato de estúdio anteriormente citado, muito comum durante o período de predominio do processo de Daguerre na América. No período formativo, segundo Taft(p.101).

Resta falar ainda sobre a vaga noção de arte que finalmente entremeia ao longo do texto. Ela aparece como algo ligado ao dom (herdado) ou sensibilidade inata a certos códigos pré-existentes, muito distante do fruto de uma reflexão feita através de um trabalho diário. Claro, que o desconhecimento da imagem do homem de cultura no século XIX impedé maiores avanços neste setor, mas...Atenção deve ser dado ao aspecto de diligência no trabalho e ao conhecimento das imperfeições, aliado a memorização dos erros, como base do pensamento sobre o fazer , pontos que são colocados em separado dos elementos artísticos, mas que estão presentes nos outros livros. Poderia um estudo no que toca a devoção ao trabalho, zelo e, curiosamente, ufanismo, o longo trecho inicial do manual (p.10 em diante) que menciona as aventuras de um 'mero jovem yankee' na sua 'descoberta'na América, de modo isolado, da fotografia.

(2) The Silver Sunbeam: a practical and theorical text-book on Sun Drawing and Photographic Printing: compreending all the wet and dry processes at present knows, with Collodion, Albumen, Gelatine, Wax, Rosin, and Silver; as also Heliographic Engraving, Photolitography, Photozincography, Celestial Photography, Photography in Natural Colors, Tinting and Coloring of Photographs, Printing in Various Colors; the Carbon Process, the Card-Picture, the Vignette, and Stereography.
Por J.Towler.

O catálogo de E.&H.T.Anthony de 1891 ainda indicava The Silver Sunbeam (publicação nº 2 e 3 - esta a edição em espanhol) - "O mais popular e completo de todos manuais fotográficos", já na nona edição ao preço de três dólares.
"Um livro para homens práticos" (Silver -p.25), escrito por alguem 'com o entusiasmo de um fotógrafo amador e uma variedade de habilidade e o conhecimento" (Silver - prof.[illegible]) de suas atividades acadêmicas como professor de Filosofia Natural (o que se conhece hoje como Física), Química e Matemática, destacando-se tanto pelo tom humanista frente as descobertas do homem como também pela questão do zelo que separa o artista do ignorante.
Artista cujo local sagrado de trabalho é o seu atelier, sua sala de processamento. "Na porta de entrada afixe um cartaz proibindo a entrada. Conserve todos visitantes na antecamara, que deve ser confortável e artisticamente mobiliada para a recepção . O fotógrafo não pode fazer suas atividades com tranquilidade cercado de curiosos, intromotidos e sujeitos faladores; as lentes não operam bem se o ar está saturado com vapor e a saúde fica debilitada no meio das exalações que emana de pulmões debilitados." (Silver - p.50)

A situação em 1864 tinha se alterado consideravelmente: o daguerreótipo era apenas um processo de alta qualidade no resultado visual, mas caro e com a incoveniência da unicidade. A título de exemplo da queda do interesse parece denunciador o fato da descrição deste tipo de registro só ser relatada em The Silver Sunbeam no capítulo 29, após temas como registros de ne

gativos com colódio úmido, processos diversos de ampliação, e antecedendo apenas o final do tratado que engloba os processos sem prata e demais 'processos paralelos'. O colódio úmido, o negativo sobre vidro, a cópia em papel print-out, bem como o ferrótipo já tinham se estabelecido. Muito embora o primeiro e o último fossem relativamente novos - 7 a 8 anos.
Não só fora possível aumentar a sensibilidade do negativo, mas eliminar o problema de transparência do suporte da emulsão com a utilização do colódio sobre vidro, ganhando qualidade visual no resultado positivo. Fotografia é reprodutibilidade. Curiosamente Towler dá como marco de fundação da fotografia a descoberta do processo do calótipo(Silver - p.17).

"...o qual é denominado o <u>processo colódio</u>. É impossível calcular o ímpeto dado a fotografia por esta descoberta, ou seu valor para a sociedade na promoção de conforto e felicidade; muito menos pode uma idéia ser feita dos recursos que dela podem resultar com seu futuro desenvolvimento."(Silver - p.19)
Se em The History and Practice of the Art of Photography fotografia era arte, na qual o operador utilizava sua tendência natural de conformidade a um gosto pré-fixado, aqui parece predominar uma tônica centrada no homem, no pesquisador, no homem que erra e aprende. "O conhecimento de uma imperfeição ou erro é metade da correção." (Silver - p.323) O que parece se sintonizar muito bem com o autor de The Ferrotype and how to make it: "Operadores observadores e cuidadosos... são daquele tipo de Lomens, que, quando as 'coisas não funcionam direito', começam a procurar inteligentemente a causa e na maioria das situações não falham em encontrá-la."(Ferrotype - p.162-163)

"Observar e lembrar!
Experimentar e lembrar!
Se você fez um erro, lembre-se!
Ou teve sucesso, lembre-se! "

(Ferrotype - p.147)
Mas voltando a The Silver Sunbeam é necessário destacar a mudança de figura do fotógrafo - operador com presteza - para uma ênfase numa linha de reflexão sobre o processo, de pensar o fazer. Isso ao mesmo tempo que um tom humanista parece rodear a imagem da fotografia como atividade inserida dentro e para o bem da sociedade:

"Novos desenvolvimentos na ciência da natureza não estão limitados a sua própria esfera imediata, eles agem e reagem sobre o passado e o futuro, ilustrando fenômenos que antes eram obscuros e sem compreensão, ou descobrindo verdades que até aqui eram totalmente desconhecidas. Dessa forma é que a invenção de uma máquina, o aperfeiçoamento de uma parte de uma máquina ou a descoberta de algum novo ingrediente químico pode ser a data de início de uma nova história."(Silver - p.9)

E essa crença num novo momento da história é transcrita na percepção de que determinadas descobertas criam espaços novos. A possibilidade de redução da aberração cromática e esférica é apontada como uma extensão da percepção humana para o micro e o macro, materializada no novo alcance de instrumentos como o microscópio e o telescópio. E essa sequência de idéias atinge a dimensão social ao refletir sobre o impacto que a "era do engenho a vapor e do telégrafo começou com uma nova história na existência social e nas ações do homem. Os suaves princípios do Evangelho, que pareciam não ter qualquer contato com o tema, tem sido mais poderosamente, mais eficazmente implantado e solo [illegible] pela instrumentalidade acessória desses agentes, do que por qualquer outra operação direta precedente da organização missionária; a superioridade da raça de homens que inventou e dominou instrumentos tão poderosos para o bem e para o mal, é tão distintamente sublinhada, que geraram admiração e pavor na mente dos ignorantes e menos esclarecidos a respeito das crenças religiosas e morais de seus superiores."(Silver - p. 10)

Não deixa de ser significativa a citação da página de rosto do manual:

"And God said, let there be light, and there was light."

Dois aspectos no sistema de produção fotográfica parecem adquirir importância.

(1)Luz - Evolue o conhecimento detalhado no emprego da luz, basicamente a iluminação para produção de retrato ainda que haja referências a cuidados a serem tomados com os registros de paisagens.

No entanto todo esse cuidado recomendado quanto aos 'contrastes de luz e sombra' sempre é caracterizado como fruto de um 'arranjo feliz'. "...uma certa relação feliz (uma observação que tenho repetido muitas vezes, mas não muito frequentemente) deve existir entre altas luzes, meios tons e sombras, com uma certa densidade nas últimas para assegurar cópias normais...".(Silver - p.201)

Essa relação feliz parece deslocar ou diminuir a idéia de um fotógrafo-'pesquisador', homem racional e retoma um pouco a imagem vinculada no primeiro tratado do operador afinado com premissas pré-existentes: o gosto natural. "As qualificações de um artista são muito distintas daquelas de um mero operador; o primeiro, devido a suas qualificações, pode se associar com cavalheiros e sábios, o último não pode aspirar mais alta companhia do que a do ignorante e vulgar. Mas as qualificações em questão são atribuíveis em grande parte a um conhecimento completo da luz dentro desta arte, por meio da qual a natureza torna-se natural".(Silver - p.27-28)

A'natureza torna-se natural' - define muito do universo do livro. A fotografia tornando-se a imagem mental do real, não como instrumento como tal. Isso evoca uma colocação feita em The Ferrotype quando se trata de iluminação para retrato e as dificuldades para sanar problemas com poros salientes ou enrugados: "Em relação a isso o principal objetivo é mostrar o que pode ser feito através do uso de duas luzes para superar os defeitos da natureza e dar qualidade ao nosso trabalho."(Ferrotype - p.134)

"Deixe-me assinalar para todos fotógrafos a absoluta necessidade que ele se coloque no aprendizado do manejo da luz, antes mesmo dele almejar o sucesso nas operações subsequentes com produtos químicos. Uma imagem imperfeitamente iluminada nunca pode ser metamorfoseada depois num produto respeitável." (Silver - p.33)

(2) Print - A consciência do processo fotográfico como um todo para a produção de imagens.

"A teoria e prática da cópia positiva são secundárias apenas em tempo, não em importância, em relação a teoria e prática do negativo; é raro, porém que a mesma quantidade de cuidado e trabalho seja dada nesse setor como no de registro de negativo. Nós

corremos toda espécie de riscos, fazemos todos esforços, incidimos em imensas despesas visando assegurar um negativo de primeira e então frequentemente abandonamos a fóto nas mãos de um assistente indiferente, o que é igual em muitos casos a deixar o negativo copiar-se sozinho. Que analogia existe aqui com plantar e o cultivar, com o procriar e educar! Alguns fazendeiros não fazem um buraco, colocam a semente e então concluem que o trabalho está terminado? Alguns pais não chegam quase a mesma conclusão? Ambos deixam o cultivo e a educação dos jovens embriões para o sol, o vento e o tempo e não para a Providência; pois aquele que acredita nela, põe mãos à obra e trabalha para ela. De um modo bastante análogo, o fotógrafo negligencia a execução na área de cópia positiva, vendo a operação como secundária, conclue que tendo assegurado um bom negativo, as cópias serão geradas como tomates a partir de sementes. Esta negligência precisa ser abandonada e uma ação mais enérgica iniciada."(Silver - p.163)

Diferentemente de The History and Practice of the Art of Photography, The Silver Sunbeam estando dentro de um momento mais diversificado, abrange um número razoável de procedimentos, seja na forma de correção de negativos ou positivos diretos, seja produção de cópias positivas, revelando maior qualidade de texto no aspecto de manipulação química. History and Practice era em verdade um trabalho pequeno, mas com uma contribuição razoável no tocante a descrição da parte material do sistema fotográfico do período com atenção para as câmeras, material para processamento de daguerreótipos e acessórios para retratos de estúdio.
Silver Sunbeam apresenta uma maior compreensão de todas as etapas do processo e uma igual atenção para cada uma delas, talvez até pela diversidade de processos disponíveis naquele momento ter gerado uma reflexão mais intensiva sobre o tema. Iluminação, negativo, ampliação e antes que me esqueça: lentes."A segunda coisa mais essencial depois de uma boa luz e uma iluminação bem sucedida do objeto, é uma lente composta, corrigida tanto para aberrações esféricas e cromáticas como para a reprodução no despolido de uma imagem onde linhas retas são exibidas como retas e todas as partes, tanto nas porções centrais como

nas periféricas, estão claramente definidas e livre de cores espectrais."(Silver - p.34)

No que toca ao 'estético'(?):
.relação técnica/representação
A evolução da terminologia interpretativa não vai além de 'imagens claras e suaves'(pouco contraste), 'vigorosas'(densas ?,contraste mais acentuado), busca de 'volume'(roundness - p. 132) e os termos não ligados a uma interpretação da qualidade de representação, mas mais ligados a erros de processamento. Esse uso quase eventual de palavras qualificativas do resultado visual do 'registro' é mais claro durante as colocações referente a pintura de positivos. "Quando bem realizado, comunica vida e volume para a imagem anteriormente plana e sem ânimo."(Silver - p.140)

.produção
Além do retrato de estúdio, surge maior espaço para a discussão das fotos ao ar livre, acompanhadas é claro das utilizações do registro fotográfico em outras áreas da ciência como foto astronômica, já presente no manual anterior.
Mas fotos ao ar livre são basicamente: paisagens e arquitetura. Esta última se apresenta com baixa frequência no largo do livro, destacando-se apenas a aceitação no que toca ao enquadramento destas, como também as imagens de paisagens,requererem "absolutamente que a camera esteja na horizontal", "de modo a evitar a inclinação piramidal de partes que na natureza são paralelas" (Silver - p.43) (ver também Silver - p. 164)
A produção de paisagens em fotografia parece estar ligada no período a prática da estereografia, como sugere o título do capítulo 28: 'Negativos estereográficos e fotografia da paisagem'.E o texto confirma algo mencionado por Robert Taft: o fato do desenvolvimento deste tipo de registro ser devido aos amadores basicamente e pouco aos profissionais, já que a produção destes estava voltada para o retrato de estúdio.(Taft - p.207)
Mas o texto sobre produção voltada para a paisagem está orientado para dados sobre processamento de negativos no que toca a adequação de agentes reveladores(Silver - p.102), mais precisamente a escolha de emulsões mais equilibradas para o

registro de cenas com predomínio do verde.(Silver - p.66)

Ainda o retrato de estúdio:
'Uma posição agradável, cômoda e artística'
Para uma arte em que a 'natureza torna-se natural', o homem retratado deveria igualmente estar livre e espontâneo.
"Na questão de luz, umas poucas palavras mais serão suficientes neste setor. Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja quase igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés (caso estes precisem ser vistos). Evite tanto quanto possível aquela tola adesão a uniformidade na posição do modelo, em que alguns operadores caem : como deixar as mãos juntas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete. Tais 'mesmices' tornaram-se uma característica no setor artístico e tornam ridículos os produtos que procedem dele. Belo e jovem, bonito e feio, o humilhado e o jubiloso, todos estavam cobertos com a mesma pele, todos foram agrupados ou posaram com as mesmas vestes. Acima de tudo, esforce-se a [illegible] para produzir uma variedade de posições e par famílias nos respectivos membros de uma mesma família, de outro modo suas fotografias não serão melhores do que a pintura da família do Dr. Goldsmith em 'Vicar of Wakefield', onde se vê uma [illegible] cada elemento. Tão logo a figura ou grupo esteja fixa [illegible] posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa [illegible] se apresenta, iluminar esta figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da camera."(Silver - p.31-32)
"A grande arte em fotografia é simplificar a luz ao máximo, usando se possível luz a partir somente de duas direções e só aquele tipo que é dotado de influência actínica sobre as placas sensibilizadas." (Silver - p.32)

Nature's charms

"Nenhuma imagem teve uma esfera de ação tão ampla, agradou ao gosto durante tanto tempo, ou tem sido tão geradora de lucro para o fotógrafo como o carte-de-visite. É a imagem do dia e tem contribuido consideravelmente a simplificar o estabelecimento fotográfico.(...)O carte-de-visite geralmente compreen-

de a figura toda, ou sentada ou em pé, graciosamente apoiada contra uma coluna ou balaustrada, realizando alguma atividade natural e fácil como tocar piano ou violão, colhendo uma flor da árvore ou navegando no lago; do fotógrafo, ao menos o artista, deseja posar seu modelo no meio dos encantos da natureza com tranquilidade e graça e perfeitamente livre de todos constrangimentos."(Silver - p.218)
A tônica é ser natural. Muito embora seja 'impensável' sentir a conceituação de artisticidade dentro desses compêndios, as interpretações genéricas ligadas a afluência das sociedades européia e americana e as ansiedades dos setores burgueses, como certa historiografia coloca o assunto, levam as análises mais próximas ao processo cotidiano a uma certa fragilidade estrutural, já que não recuperam o conceito no seu todo - um croqui.

O espaço da natureza no retrato de estúdio.
Antes de tudo, uma curiosidade de relativa significação: a sugestão para ocultar a camera, dando ao retratado espaço para a espontaneidade em meio a 'natureza'.
"É mesmo aconselhável ter a parte onde a camera está situada inteiramente separada por cortinas do espaço restante; devido a tal arranjo o operador não necessita de pano de entorno sobre o despolido para focalização e as cortinas, sendo de algodão e de cores apagadas, impedem que os olhos do modelo sejam desviados para esta direção."(Silver - p.30)
Quanto aos telões e cenários,as propagandas no final de The Silver Sunbeam incluem a de Ache, Dayton & Co. de New York, que ofereciam balaustradas reais ou de imitação, pilares, paisagens'verdadeiras'ou de fantasia, campos de batalha, cenários góticos ou campestres. De renome de New York a Cuba, Chile e Londres,como as referências dadas no anúncio indicam. Paisagens, castelos, navios, cenários urbanos "em esboços de cores escuras e sombras em escala de cinza ou cinza-azulado". "Tais representações são muito agradáveis para o gosto não educado; o verdadeiro artista algumas vezes parece olhá-los com afetação. Se tais telões estão em perspectiva verdadeira, são representações corretas de objetos naturais e cenários,e podem ser bem focalizados no despolido, eu não hesitaria em chamá-los legitimamente artísticos e como tal eles devem au-

mentar o valor do carte-de-visite ou outra fotografia. Pelo contrário, se tais produtos são rudes, defeituosos e descuidadamente sombreados, suas imagens no filme de colódio serão igualmente assim, e até mais, devido a distorção das lentes, e tenderá a comunicar a foto uma aparência vulgar."(Silver - p.31)

Essa parafernália de telões e objetos se mistura inclusive à liste de equipamentos básicos de um estúdio, mesmo aquele voltado para um'homem prático' (Silver - p.25-26):

.entre o item 5 referente a camera e o 8 relativo a acessórios como apoio para cabeça, tripés, encontra-se o item referente a 'tapetes ornamentais, cadeiras, pedestais, cortinas, pilares, balaustradas, etc.

.mais adiante, no último item, logo após ao ligado e substâncias químicas, na mesma lista que se inicia com banheiras de revelação e ampliadores (camera solar) coloca-se a'parafernália artificial, como pássaros empalhados, animais, etc, esqueletos, vasos,..." seguida de imediata por objetos como molde de contato.

Gosto'popular'vs gosto artístico (?)

Um ponto une a produção do retrato comercial de 1860 com a de cem anos após - leia folhetos Kodak para grande público: ser espontâneo e natural. Representações 'naturais'. Mudaram os retratados, os conceitos de 'naturalidade', não o desejo de perpetuá-la.

(3) The Ferrotype and how to make it.
Por Edward M.Estabrocke.
No catalogo de 1891 de E.&H,T.Anthony Co. também era possível localizar na lista de publicações este manual de 1872, na sua quinta edição, ao preço de um dólar. Na verdade, conforme o prefácio da edição 'facsimilada' foram doze edições entre 1872 e 1903. Embora fosse um caminho sem saída - positivo direto - o ferrótipo, junto com a multicamera, contribuiu para a mudança de escala do sistema fotográfico. Talvez mais

do que escala, o ponto seja o fato de ter tornado a foto um objeto do cotidiano de larga faixa da população.

" As mesmas excelências que permitiram a aclamação dos belos produtos de Daguerre, são agora aclamadas no Ferrótipo em conjunção com outras vantagens, entre as quais podem ser mencionadas a rapidez de produção, a maior portabilidade, adaptação para usos mais variados, e com a mesma importância,o preço - estas qualidades fizeram o Ferrótipo a imagem para milhões..."
(Ferrotype - p.22-23)

Nada além de uma nova superfície para a emulsão de colódio, mas tal simplicidade aliada aos fatores acima permitiram que desde sua invenção em 1854 o número de adeptos crescesse até ter sua expansão concretizada durante os anos da Guerra Civil. Curiosamente o manual acreditava ser o primeiro de sua espécie, mesmo depois de dezoito anos de existência do processo, depois de sua fase de expansão.

Seu público era amadores e profissionais conforme o texto, mas o que se destaca é:

A produção do retrato (o rito)

"..., resta agora descrever as várias manipulações necessárias para a produção de uma imagem pelo processo colódio. Em primeiro lugar, Vamos imaginar que o operador, tendo cada coisa preparada para o dia de trabalho, está esperando pelo seu primeiro freguês de manhã. A sala de recepção foi primorosamente varrida, os vários objetos da mobília foram limpos do pó e dispostos ao redor da sala a procura de efeito. Os quadros estão isentos de pó, os vidros limpos, e cada objeto na sala revela cuidado e atenção. Uma senhora entra. Ela olha ao redor, vê que esmero e ordem são aparentes no arranjo da mobília e no cuidado da sala. Ela sente de imediato que veio ao lugar certo; que gosto e habilidade, expostos na disposição de uma cadeira ou na disposição de uma mesa ou um mostruário na sala de recepção,não faltarão nas importantes exigências da pose, escolha do ponto de vista, iluminação natural ou artificial do assunto, ou em qualquer das várias operações do estúdio nas quais a posse de bom gosto e um conhecimento dos princípios de arte são muito necessários, e dão aos seus proprietários tantas vantagens."
(Ferrotype - p.149-150)

Ironia, The Ferrotype é dos três compêndios o registro de maior extensão e aparente complexidade sobre estrutura do estabelecimento comercial voltado para a produção de retrato, embora trate de um suporte para obtenção de imagens positivas diretas, cuja expansão e qualidades de mercantilização mais ajudaram a alterar o panorama comercial de fotografia por permitir uma produção acessível (uma dúzia de imagens por 50 cents em 1870 - tamanho?) ao grande público com ênfase na produção ambulante.

"Você imediatamente percebe, ao conversar com a dama, que ela está bem impressionada, e que despertou um sentimento de confiança graças a aparência do ambiente. Ela é clara, expõe seus desejos de modo franco e liberal, e sendo recebida com cortesia e atenção ela faz seu pedido. Ela pretende fazer um Ferrótipo para enviar a um amigo, mas ela gosta da atenção recebida e dos exemplos de trabalho mostrado a ela, e decide fazer meia dúzia em vez de um só. Se você tem um grande negócio, preenche imediatamente um formulário com o pedido e o preço que atingirá, fazendo-o de modo claro e passando-o para ela de modo que ela possa ficar ciente do pedido e do preço, solicitando-lhe ao mesmo tempo para dá-lo ao operador ou artista no estúdio, quando ele for fazer o seu retrato. Isso tem o propósito, em primeiro lugar, de sistematizar o negócio. Todos pedidos devem ser feitos na mesa ou local apropriado na sala de recepção. Os pedidos devem ser escritos em talões ou bilhetes, com a quantia em dinheiro claramente expressa em cifras, de modo a não haver confusão em relação ao preço e será também uma insinuação para pagamento adiantado, que, em minha opinião, não deve nunca ser insistido, embora ele seja desejável; o aviso na maioria dos casos é suficiente, o dinheiro é pago, quando então o bilhete é marcado 'pago', e, sendo numerado, assegura uma sessão em favor dela. Você polidamente pede à senhora para preparar-se para a sessão, mostrando-lhe o camarim, dando qualquer esclarecimento que seja necessário para sua orientação."(Ferrotype - p.150-151)

O livro informa muito pouco sobre o processo: ironia. A causa é que,como coloca o livro e como textualmente se resume a carta-patente transcrita: o ferrótipo não era nada demais(em

termos).Nada além do suporte - uma folha metálica - para o que o 'charcoal iron' era o mais recomendado,para recepção do colódio. Obviamente sendo um positivo direto, a revelação era orientada de modo que a prata metálica formada se apresentasse com aspecto final esbranquiçado, usando o fundo - chapa revestida de preto da china - como fonte para formação das baixas luzes. Não tão simples assim, mas...
The Ferrotype abriga no entanto uma informação rara: a descrição dos tipos de chapas e dados sobre fabricação de cada marca existente no mercado americano até 1872.

A grosso modo, um mero novo suporte, que apenas conseguiu mudar a dimensão do sistema fotográfico numa velocidade surpreendente devido à alteração da escala de produção possível. Até a virada do século era um processo usual, embora do ponto de vista histórico pouco se saiba sobre a autoria de cada imagem, a naõ ser daquelas que eram finalizadas para serem conservadas em envelopes, o que permitia o uso como carte-de-visite.
"É conveniente, antes de estabelecer o tema, perguntar se existe qualquer posição ou estilo favorito que [illegible] preferidos. Se não, compete ao artista decidir a dimensão apropriada da cabeça, a porção da pessoa a ser fotografada, a melhor visão do rosto, a melhor iluminação a destacar bons pontos e esconder defeitos, e imaginar meios para [illegible] boas expressões, depois do que tudo realizado, a [illegible] é colocada no ponto próprio e o despolido ajustado."(Ferrotype - p.153-154)
(...)
Tudo em foco(p.154), então:
"Depois que o porta-filme está na posição,o modelo é orientado para olhar para algum objeto. Algumas observações podem ser feitas sobre expressão, ou qualquer pequena alteração de posição ou arranjo da roupa, antes do registro ser feito."
(Ferrotype - p.155)
(...)"Tudo pronto, a lâmina do porta-filme é retirada, e mão é colocada sobre a tampa ou cobertura da lente, e com uma palavra de aviso sempre falada de modo a dar uma expressão agradável ou amavelmente impressionar o modelo, a tampa é removi-

da e a exposição da chapa iniciada..."(Ferrotype - p.155)

Detalhes, detalhes gestuais, em compensação à pouca informação sobre processamento ao nível de formulação química e diversidade de reveladores e demais materiais de prodesso e acabamento, o The Ferrotype é, ou aparenta ser num exame rápido, uma memória gestual do processamento. Não uma orientação expressa do autor, mas uma leitura parcial possível. Veja por exemplo o procedimento para revelação de chapas na página 156.

Esse resultado é em parte fruto da opinião do autor sobre a literatura fotográfica do período. O primeiro ponto destacado no texto é o choque do leitor frente às instruções 'sempre-variantes' e aparentemente contraditórias(Ferrotype -p. 10) e sua opção (não mencionada expressamente,embora detalhada no texto) para resolver o impasse do abandono de todas essas experiências contidas nos manuais e o fato de ter de refazê-las de modo a distinguir o joio; é a informação sobre o sistema fotográfico como um todo - processamento/estrutura de produção/composição.

Composição!!

"É necessário que entendamos intimamente as qualidades do nitrato de prata, suas mudanças sob a ação da luz, e como facilitar essa ação e torná-la certa e permanente. Estes princípios e muitos mais da nossa arte podem nos ser perfeitamente familiares, graças à incansável diligência com que as pesquisas nestes temas são conduzidas por pesquisadores fotográficos, e devido à difusão geral de tal conhecimento em trabalhos sobre química e as publicações fotográficas corrente, mas muito pouco mesmo é escrito ou dito sobre a estética da fotografia. Sobre os primeiros tal deve ser feito e tem sido, mas quanto a este ele não devia ser deixado de lado."
(Ferrotype - p.172)
Arte como composição? Sua tradução é feita aqui em termos de iluminação e pose, mas o voltar-se para estes aspectos é colocado como uma possibilidade de revelar uma movimentação 'contrária' no sistema fotográfico daquele momento: a de fazer da fotografia um equivalente a uma ciência exata.(Ferrotype - p.172) E como o próprio autor coloca o importante era

permitir que os processos de registro fotográfico chegassem a resultados garantidos, ficando em'segundo plano'as 'questões artísticas', ou melhor, o aspecto sobre a qualidade representacional ou plástica. É claro que existe entre nosso momento e o da América em 1870 uma distância provocada pela minha falta de informação, o que impede grandes conclusões. Mas de qualquer forma, se rememoriarmos o que está escrito sobre fotografia no século XIX, vê-se que a tônica se coloca entre 'likeness', 'naked thruth' e a visão orientada do artista, entre máquina e homem.

"Tem-se falado da fotografia em termos de desprezo e os dilletantes da arte se desviam com desdém da contempleção das produções fotográficas de maior mérito, porque, como êles falam, existe muito rigor e demasiada atenção nos menores detalhes. Nenhuma tentativa tem sido feita para concentrar o interesse e dirigir o olho para algum ponto central de beleza; eles declarem não encontrar nenhuma gratificação na contemplação da 'verdade nua', como as imagens tem sido chamadas por um elemento desta classe melindrosa!" (Ferrotype - p.173)
"De fato, um evidente esforço está sendo feito para aprender a cobrir a 'nudez', suavizar a severidade e diminuir as asperezas de que fomos tanto tempo cúmplices sem queixas, se não satisfeitos. Está começando a ficar claro na mente do artista fotográfico médio que o sol, todo esse tempo, não fez mais do que mentes e mãos ignorantes prepararam para ele."
(Ferrotype - p.173-174)

Pose
Como já se pôde observar nas citações anteriores a capacidade de descrição do universo em que era produzida a fotografia comercial dos anos 70 é surpreendente, ao contrário do 'pinga-pinga' dos manuais anteriores. Embora se possa cair na visão pessoal do escritor, ainda é possível confrontar as tendências 'normais' das'autorais'.

"Existe então um despertar para o fato de que ao invés de colocar nosso freguês ereto numa cadeira, com seu cotovelo sobre uma mesa, seu braço formando um ângulo reto, seu rosto para frente, mostrando um canto da sua boca apontando pra cima e outro pra baixo, dando a aparência de uma mancha branca arredondada, com dois buracos no lugar dos olhos e uma fenda horizontal ou obliqua como uma bôca, responderia melhor aos

objetivos do retrato colocar o modelo comodamente numa bela cadeira, inclinando-o suavemente na busca de uma posição mais confortável, o melhor lado da face voltado para a camera, um luz suave frontal vinda de cima para suavizar as linhas, um telão em degradé para dar efeito atmosférico e a luz direta reduzida de modo a dar volume e solidez, para que assim o resultado possa ter alguma pretensão de ser chamado artístico."(Ferrotype - p.174-175)

A extensão do discurso sobre pose é razoável. De casos os mais variados: de clientes altos, aos baixos e gordos, carnudos, as pessoas sardentas, rugas e pescoços compridos, indo até a diferenciação entre clientes masculinos e femininos. "A maior dificuldade será experimentada ao tentar um efeito agradável e gracioso a uma figura masculina de pé."(Ferrotype - p.177)

E as soluções para tais problemas 'da natureza' são essencialmente iluminação e enquadramento. Fico pensando se eles não estavam criando assim um tipo humano padrão que habita as fotografias do período. Algo como os modelos de publicidade, sempre irreais.

"A fotografia pega a forma humana, a põe sentada ereta sem qualquer esforço para suavizé-la ou melhorá-la. A Arte vem e eis aqui que a posse mudou da rigidez para a naturalidade, a luz está moderada e colocada de modo a suavizar os detalhes, o panejamento é empregado para dar sombra e brilho de efeito, e o retrato resultante, ao invés de ser apenas tolerável - por causa da semelhança com o original - é altamente elogiado e valorizado e assegura ao habilidoso operador a gratidão , bem como a proteção de todos interessados."(Ferrotype - p.176)

Dois aspectos ficaram de fora nesta parte referente ao The Ferrotype, e que provavelmente exigiriam estudos autônomos: o papel dos acessórios cenográficos para o retrato de estúdio e como eles participam nessa 'procura por expressão do modelo', bemcomo o amplo conjunto de informações sobre o relacionamento fotógrafo-modelo durante a produção do retrato. Embora este último ponto pareça nebuloso, em verdade The Ferrotype poderia ser entendido como um roteiro teatral para o retrato.

Literatura fotográfica no século XIX
Três exemplos.

Caótico, confuso, fragmentado: é isso. As informações sobre a produção fotográfica comercial na América no terceiro quartel do século XIX podem, como foi visto, serem obtidas através de uma fonte considerada secundária para este tema, ao menos quando a intenção é ir além da coleta de dados ligados diretamente ao processamento químico. Deixando de lado o primeiro manual - The History and Practice of the Art of Photography, devido a pouca parcela de dados colhida, e centralizando-se nos outros dois, percebe-se que a situação de The Ferrotype é excepcional, ou aparenta ser. Isso por sua orientação voltada mais à estrutura de produção do que à parte técnica, pelo menos da forma que nos acostumamos a ver nos handbooks. Dessa forma, levando em consideração todas as ressalvas feitas de início quanto a eventual participação dos manuais na educação, seja do profissional, seja do amador, pode, ou melhor, poderia ser uma fonte de formação do leitor no que toca ao par Técnica/representação. Pode, ou poderia, porque é improvável, sem levar em consideração, sem ter um conhecimento da forma de leitura desse tipo de livro - não extensiva, consulta direta, ser possível chegar a conclusões sólidas. A hipótese de que esse tipo de informação 'secundária' pudesse ser melhor transmitida através da vivência direta nos estúdios parece mais correta.
De qualquer forma The Silver Sunbeam é dos três o que mais se aproxima dos manuais que muitos de nós conheceram, ainda que muitas vezes não passassem de velhas reedições dos anos 50.
Um trabalho precisa ser feito com este tipo de literatura - verificar o direcionamento dos materiais sensíveis e aperfeiçoamento para alterar o processo, como aceleradores, rebaixadores, de modo a se obter uma visão orientada para cada período sobre para onde é trabalhado o limite representacional do registro.

BIBLIOGRAFIA:

(1)_____'Illustrated Catalogue of Photographic Equipments and Materials for Amateurs'. New York, E.& H.T.Anthony & Co., 1891.
Facsímile por - New York, Morgan & Morgan, s.d.
(prefácio de Eaton S.Lothrop, Jr)

(2)Crawford, William. 'The Keepers of Light - a history & working guide to early photographic processes'. New York, Morgan & Morgan, 1979.

(3)Estabrooke, Edward M. 'The Ferrotype and how make it'. Cincinnati, O. & Louisville, KY., Gatchell & Hyatt, 1872.
Facsímile da 1ª edição - New York, Morgan & Morgan, 1972.
(prefácio de Eugene Ostroff).

(4)Snelling, Henry H. 'The History and Practice of the Art of Photography'. New York, G.P.Putnam, 1849.
Facsímile por - New York, Morgan & Morgan, 1970(?).
(prefácio de Beaumont Newhall)

(5)Towler, John. 'The Silver Sunbeam'. New York, Joseph N. Ladd, 1864.
Facsímile da 1ª edição - New York, Morgan & Morgan, 1974. 2ª edição.
(prefácio de Beaumont Newhall)

(6)Taft, Robert. 'Photography and the American Scene - a social history, 1839-1889'. New York, Dover, 1964.
(1ª edição da Dover conforme publicação original de Macmillan Company, de 1938)